

Rasprave

Dijana VUČKOVIĆ

Filozofski fakultet Univerziteta Crne Gore

Ljiljana PAJOVIĆ-DUJOVIĆ

Filološki fakultet Univerziteta Crne Gore

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 3. 7. 2016.

Vampirski ples sa smrću i njegove metamorfoze u literaturi

UVOD

Cilj ovog rada je kroz dijakronijsku perspektivu pokazati proces metamorfoze vampirskog lika u literaturi, kao i identificirati način na koji se mijenja recepcija novih članova evulucijskog niza, počevši od gotičke književnosti pa do suvremenih naracija XXI. stoljeća. Fenomen vampira i vampirizma nije izvorno produciran u literaturi, nego je njegovo podrijetlo plod imaginacije drevnog čovjeka. Stoga kao uvodna i polazna razmatranja uzimamo podrijetlo vampira u mitu i predanju, njegov status tijekom srednjovjekovlja, tadašnje shvaćanje virusa koje on konotira. Sve te elemente smatramo važnom osnovicom na kojoj se u literaturi gradi ovaj lik i koji doprinose mogućnostima njegove evolucije. Metamorfozu lika pospiješit će drugačiji književni postupci, pa će od gotičke književnosti, koja invocira vampire u naraciju, do sedamdesetih godina prošlog stoljeća doći i do promjene kojom vampiri postaju bliži ljudima. Sličnost ljudi i vampira uvjet je za postupno shvaćanje vampirovih postupaka, empatiju, prihvaćanje i na kraju interiorizaciju (Leblanc, str. 353). Proces postupnog interioriziranja vampira započet je u drugoj polovici XX. stoljeća ponajviše romanom *Interview with the Vampire (Intervju s vampirom)* Anne Rice, da bi se u najnovijim literarnim ostvarenjima u cijelosti realizirao do te mjere da su suvremeni vampiri neljudski lijepi, socijalno etablirani i iznimno poželjni, čak i u legalnim heteroseksualnim bračnim zajednicama.

Pounutarnjenje vampira u vezi je s terminom *čudnovatosti*¹ (*Das Unheimlich* ili *uncanny*), za koji

Freud kaže “čudnovato u realnosti nije ništa novo ili strano, nego nešto poznato i staro – ustanovljeno u umu, ali otuđeno procesom represije”² (str. 13). Tako se s ovim pojmom dovode u vezu “dvojnosti”, što ima veze “s odrazima u zrcalima, sa sjenama, zaštitničkim duhovima, s vjerovanjem u dušu i strahom od smrti” (*ibidem*, str. 9). Gotovo svi ovi elementi u vezi su s vampirom. Taj tjeskobni osjećaj čudnovatosti, kad je o vampiru riječ, potječe od njegove dualne, raspolučene i granične prirode, tj. od njegove “dvojnosti”. Početni književni vampiri nisu imali sjenu niti odraz u zrcalu, pa je njihova materijalizacija i ono što je osjetilima dostupno zapravo čovjek sam, što su potvrdile brojne interpretacije ovog lika. Vampiri, u tom kontekstu, mogu biti shvaćeni kao nelagoda, tjeskoba ili anksioznost samog čovjeka, koja predatorski egzistira u njemu hraneći se životnim sokom ljudske žrtve – krvlju, što je u suglasju s istraživanjem Joan Copjec. Ona ukazuje na povezanost između anksioznosti i vampirske fikcije te sugerira paralele s dojenjem, koje “ne može biti adekvatno shvaćeno ukoliko ga netko ne vidi izravno: kao precizan ekvivalent vampirske fikcije” (*Read My Desire*, str. 118), jer vampir je upravo predator kojeg žrtva “doji”, i to životnom tekućinom (*ibidem*, str. 118). Ona kaže da je dojenje “okruženo aumom anksioznosti” (str. 118), što je okvir koji prati bilo koji fenomen iz kategorije *čudnovatosti*. Anksioznost “signalizira nedostatak nedostatka, propast simboličke realnosti” (*ibidem*, str. 119), pa mi otud i uživamo u vampirskoj naraciji jer “simboličko nas štiti od zastrašujućeg realnog” (*ibidem*, str. 119). S obzirom na činjenicu da se kategorija “realno zastra-

¹ Freudova istraživanja vremenski se poklapaju s intenziviranjem vampirske fikcije u gotičkoj književnosti (Smith xvii–xviii). Otud potječe i dodatna izravna poveznica konotacija vampira s mitskim i podsvjesnim materijalom, sa *succubusom* i *incubusom*,

s aberantnošću i snovnim doživljajima poput tjeskobnog “trčanja u mjestu” (Copjec, *Read My Desire*, str. 129).

² Svi prijevodi strane literature, osim prijevoda tekstova Stephenie Meyer, naši su.

šujućeg”, čije je ishodište anksioznost, kontinuirano mijenja kroz vremensku dimenziju, te da je različita i kod pojedinaca suvremenika, konotativne mogućnosti vampirskog *virusa* podložne su eksponencijalnoj progresiji.

Dakle, vampir je mentalni konstrukt, barem kad je riječ o literarnom vampiru, vrsta “misaonog bauka”, koji svoju žrtvu može zaraziti virusom na praktički neograničen broj načina. Čime će je zaraziti, koji će virus predati, ovisi i o društvu i o pojedincu. Moć vampira da se prilagodi iznimna je u literaturi. On je jedan od rijetkih likova koji može mijenjati obličje (*shape-shifting*). Također, za vampirski virus, dijakronijski promatrano, nema odgovarajućeg “glogovog kolca”. Naprotiv, sve prijašnje konotacije ovog lika okupljaju se u novim naracijama, u novim generacijama vampira. Tako, za cjelovita promatranja Louisa (Anne Rice), braće Salvatore (L. J. Smith) ili Culleenovih (S. Meyer) nužno je rabiti prethodeće vampirske generacije. Shvaćanje konotacija ovih likova i ukupnih tekstova moguće je tek u ključu svega onoga što su u prošlosti semantizirali likovi njihove vrste.

Kako bismo pokazali neke od konotacija suvremenog vampirskog virusa, istraživanjem moramo obuhvatiti nekoliko etapa razvoja vampira: mitski period, srednjovjekovlje, prve literarne uloge (ističući roman *Dracula*), izmjene koda u drugoj polovici XX. stoljeća, te konačno, u tom referencijalnom sustavu, osvijetliti semantičku i idejnu ravan novih naracija, posebice četvoroknjižje *Twilight* (*Sumrak*) Stephenie Meyer.

PRIMORDIJALNI VAMPIRSKI PLES SA SMRĆU

Prije formiranja znanstvenog pogleda na svijet i prije pokušaja da se pojave objasne racionalnim ustrojem stvari, čovjek je pokušavao dokučiti uzročnost nekih fenomena koji su se snažno ticali njegova života. Tadašnja viđenja poretka u univerzumu danas možemo smatrati primitivnima, ali ne možemo a da u njima ne registriramo zametak suvremenog znanstvenog progressa. Elementarnost objašnjenja očitovala se, prvenstveno, u izmišljanju mnogih božanskih stvorenja koja upravljaju vidljivim, ali i zamišljenim univerzumom. Mitska božanstva su, naravno, besmrtna i vječno ista, zauvijek mlada, a pritom nemilosrdna. Ona zahtijevaju ljudske žrtve koje uglavnom biraju iz redova najčistijih i najnevinijih – djece i djevoja, npr. bogovima je pripisivana moć upravljanja kako negativnim događajima – nevremenom, rdavim životnim uvjetima, bolešću i drugim pošastima, tako i pozitivnima – zazivanjem sretnih okolnosti i ljubavnih spajanja. Ne razumijevajući sasvim svijet u kojem se bori za svoj opstanak, drevni čovjek daje mu mitsku logiku objašnjenja. Danas, dapače, *logos* pretpostavljamo *mitosu*, no na mnoga primordijalna pitanja *logos*, tj. znanstveni pristup i pogled na svijet, nije odgovorio. Prije svega, čovjek nije uspio spoznati

uzroke za svoje vječne strahove. Svi ljudski strahovi drevnog doba, a bilo ih je uistinu mnogo, svedeni su na jedan – na strah od više sile koja upravlja životom. Taj strah, doduše u izmijenjenom obliku, čovječanstvo nije kadro nadići ni danas jer je neupitna činjenica da društvo nije uspjelo izbjeći smrt. Copjec ističe svojevrstu rascijepljenost u opredjeljenju suvremenog čovjeka po komu unatoč oficijelno prihvaćenoj “ideji naše osobne smrtnosti, mi ipak gajimo tajnu nadu, neartikulirano uvjerenje da *nismo* smrtni” (*Imagine There’s No Woman*, str. 19).

Mitska tumačenja univerzuma odavno su supstituirana znanstvenim dostignućima. No, ona su, vrijećeći dugi period u razvitku čovječanstva, ostavila dubokog traga i predstavljaju svojevrstni osnovni referentni sustav u komu je potrebno otpočeti traganje za korijenima fantastičnih bića kako bismo barem djelomice dešifrirali njihovu suvremenu društvenu ulogu. Vampir može biti promatran iz više stajnih točaka. Njegova suvremena semantika u vezi je s onim što ispada iz idealnog društvenog poretka, a što se odnosi na aberantnog pojedinca i otud nas vodi u polje odnosa društvo – pojedinac.

Znanost je učinila mnogo na polju objašnjavanja zakonitosti života. No, bez obzira na izvanredna dostignuća, dometi različitih znanosti nisu dostatni da stišaju upitanost ljudskog bića o krucijalnim elementima između Erosa i Tanatosa. Suvremenici, a iskonski ljudski interesi, pa dobrim dijelom i strahovi, bili su, jesu i bit će strah od starenja, gubljenja vitalnosti i moći,³ kao i strah od smrti, koja je neminovna upravo stoga što je sastavni dio života. O vampiru ovdje ponajviše govorimo kao o kulturološkom konstrukt koji u ljudskom biću želi vidjeti sposobnost da nadživi vlastitu smrt. Ta “ideja” pojedinca društveno je neprihvatljiva, njena potencijalna ostvarenost iz korijena bi izmijenila ustaljeni poredak, pa kao takva izaziva anksioznost koja se rješava time što se pojedinac markira kao aberantan.

U središtu mogućnosti *besmrtnosti* zapretana je od davnina prisutna fascinacija ovim stvorenjima. U mitu i literaturi o vampirima strah čovjeka od smrti, kao od najveće promjene životnog poretka kojom čovjek prelazi granice dostupne osjetilima, dobiva nove dimenzije. Jasno se povezuje s krvlju kao eliksirom života, ali i s opasnošću gubljenja duše i njenom smrtnošću. Kako kaže Waltje “vampir priziva naše najdublje strahove, strah od smrti i od mrtvih, što je folkolorno vjerovanje da oni koji se vraćaju iz groba zavide živućima. S druge strane, vampir uvijek otjelovljuje jednu od najvećih nada čovječanstva: želju za besmrtnošću i neuvolom ljepotom i snagom” (str. 3). Vampir je modeliran kao lik koji ima jedinstvenu

³ Bella, heroína tetralogije *Sumrak* Stephenie Meyer, proživjet će čitav niz traumatičnih trenutaka u kojima vidi sebe kako stari dok njen “princ svjetlosti”, vampir Edward Cullen, ostaje vječno isti, zauvijek mlad i lijep, imun na bilo kakve promjene koje vode gubljenju vitalnosti i snage.

moć kretanja između života i smrti, i to u oba smjera. Strahovi imanentni ljudskom rodu bivaju objedinjeni te čovjek potajno zaziva sposobnosti vampira, dok ga istovremeno nastoji uništiti simboličkom moći križa ili probadanjem glogovim kolcem. Taj dualni odnos invokacije naspram uništenja glogovim kolcem jasno ide u prilog uočavanju vampira kao tvorbe koja pokazuje sukob između društva i pojedinca. Aberantni pojedinac prijetnja je po ustaljeni poredak u društvu i kao takav mora biti uništen.

Drevnost i univerzalnost mita o vampirima ima iznimnu važnost. Promatrajući značaj spomenutih legendi, Noll ističe da je “ujedanje ‘objekta’ [tj. žrtve] i sisanje njegove krvi bio suštinski element” (str. 28), što je stav suglasan s anksioznošću dojenja koju razmatra Copjec. Važnost ovog lika u predanjima i literaturi u različitim vremenskim i prostornim uvjetima, u skoro svim krajevima svijeta nedvojbeno ukazuje na njegovu primordijalnu vezu sa suštinskim ljudskim vjerovanjima i strahovanjima. Vampir se spominje još u biblijskim spisima, u vezi s kraljem Solomonom: “Oranis, vampirski demon, dušekradica s mogućnošću izmjena obličja, bio je kontroliran od strane kralja Solomona, prema apokrifnoj knjizi, Solomonovo zavještanje” (Guiley, str. 223).

Odista je teško procijeniti što je sve uvjetovalo početke vampirskog mita, ali se ipak prihvatljivima smatraju izvjesne pretpostavke. One u logički poredak dovode neka vampirska svojstva i životne situacije koje se tiču prijelomnih stadija između začeca, rađanja i smrti ljudskoga bića. Kao razlog se, između ostalog, identificira čin problematičnog rađanja i navodi se primjer malezijskog vampira *langsuyar*, čije je dijete mrtvorodeno, nakon čega se majka povampiruje (Melton, str. 505). U hebrejskim predanjima spominje se kao vampirica i Lilith, Adamova prva supruga, a u starogrčkim Lamia, “krvožedni duh i kraljica *succubi* koja, prema vjerovanju, proždire fetuse i terorizira djecu pod okriljem mjesečine” (Leblanc, str. 354). Obje su, međutim, dominantno opisane tako da odgovaraju tipu žene koja ispoljava izuzetnu seksualnu želju, te noću napadaju muškarce. Ženska je seksualnost dakle i u mitskim tvorevinama tumačena kao izvor zla, i to zla koje napada potpuno nevine muškarce, a “ženski demoni su bili u formi *succubus*, tj. ženski demon spuštao se na uspavanog muškarca radi seksualnog odnosa” (LeBlanc, str. 252). Mitologije bilježe i muške vampirske demone, tzv. *incubuse* (v. Bane), te i muška i ženska ispoljena seksualna želja postaju demonske sile. I ženski i muški demoni ovog tipa postajali su takvima zbog osujećenih želja seksualne prirode. Njihovi napadi na ljude često su završavali grešnim začecima iz kojih se rađaju tzv. *cambions*, poludemoni. Theresa Bane (str. 42) spominje predanja o tomu da su poludemonima nastalima u ovom tipu grešnih začeca smatrani i: čarobnjak Merlin, Romul i Rem, Aleksandar Veliki, Martin Luther, Platon i druge značajne ličnosti. Bane (str. 78) ističe da sve kulture svijeta poznaju ovakve demone. Otud, izvjesno, često

tumačenje konotacija ovakve literature u vezi sa seksualnošću. Važno je imati na umu i “paradigmu vampirskih praznovjerica mnogih kultura prema kojima gotovo nitko od onih koji umiru u stanju nezadovoljenosti ili osujećenih želja ne može počinuti” (Carter, str. 184). Ova primjedba jamačno je važna jer apostrofira bazični ljudski strah od mogućnosti ogrešenja o umirućeg koji se i u suvremenosti smatra veoma znakovitim. Poštivanje “posljednje volje pokojnika” osigurava njegov mir na onom svijetu, ali i mir živućih, osobito onih koji su bili zaduženi za njeno ispunjenje. U svakom slučaju, do povampirenja dolazi kod aberantnih pojedinaca, kod onih ljudi u vezi s kojima društvo uočava pojavu *nenormalnosti* u smislu odstupanja od ustaljenog, i u društvenoj zajednici uobičajenog ponašanja. U najkraćem, vampir predstavlja prijetnju “poretku”, a opasnost dolazi od aberantnih pojedinaca, onih koji po nečemu odstupaju od normiranog društvenog koda. Upravo ova odlika u znatnoj mjeri objašnjava da je vampir stupio na literarnu pozornicu u vrijeme kada nastaje “opozicija romantizma između individue i društva” (Copjec, *Read My Desire*, str. 124).

Vampirski horor povezan je, dakle, s primordijalnim ljudskim anksioznostima i otud njegova dugovječnost i popularnost. Naravno, dominirajući motivi prilagođavaju se duhu vremena i epohe. U viktorijskoj Engleskoj, u kojoj je vampir inauguriran u literarnog junaka, vladali su drugačiji strahovi od onih na Istoku ili od onih koji su danas aktualni u različitim krajevima svijeta. Značajan motiv (ne)postojanja vampirskog odraza u zrcalu upravo se može tumačiti kontekstom stanovitog kulturnog koda koji (ne) vidi svoje vampire. Ovvremene naracije o vampirima obraćaju se mlađoj čitateljskoj publici, što je činjenica koju valja promatrati s posebnom pozornošću, uzevši u obzir primordijalne i kasnije, književne konotacije vampirskog lika.

SREDNJOVJEKOVNI PERIOD INKUBACIJE IDEJA I VAMPIR KAO FENOMEN LJUDSKOG ISKUSTVA

Od mita do gotičke književnosti vampiri su preživjeli i stoga što su prepoznati kao vid ljudskog iskustva. Djelovanje tog fenomena vezivalo se za haranje različitih smrtonosnih bolesti koje su na europskom kontinentu odnijele tisuće života, npr. za kugu, potom i za masovne spolno prenosive bolesti poput sifilisa. Lik vampira u književnosti je poslužio kao zrcalo sociokulturnog koda ukupne civilizacije. Također, tijekom dominija inkvizicije javno je obznanjeno da su vampiri sotonski demoni koji se moraju progoniti. Taj je povijesni detalj npr. rabljen kao predložak literarne prethistorije i podrijetla lika koji je vođa kovena Cullen, vampira Carlislea Cullena u novoj vampirskoj naraciji Stephenie Meyer *Twilight Saga*, obznanjeno u osvit XXI. stoljeća.

No, ključno mjesto u gotičkoj literaturi pripast će istočnoeuropskim predanjima o vampirima uz koja su, u literarni kôd, smatrano je u drugoj polovici XX. stoljeća, upisana i neka svojstva povijesnih ličnosti. Je li taj proces povezivanja stvarnih ličnosti i književnih vampirskih likova uistinu bio dio stvaralačkih pothvata ili se dogodio posredovan naknadnim “učita-vanjima” od strane čitatelja različitih generacija, teško je reći. U svakom slučaju, važno je da je pripovjedno umijeće pojedinih autora dopustilo, barem i privremeno, takvo dopunjavanje mjesta neodređenosti književnih tekstova. Prvi put, na literarnoj sceni, vampiri će se naći tijekom viktorijanske epohe u okviru tzv. gotičke književnosti. Početni tekstovi u kojima vampir ima važnu, praktički privilegiranu ulogu, a koji su postali etalon ove književnosti, su *The Vampyre* (1819) Johna Williama Polidorija, *Carmilla* (1871) Josepha Sheridana Le Fanu, i *Dracula* (1897) Brama Stokera. Kod Polidorija i Stokera, a i u drugim literarnim ostvarenjima ovog perioda, vampiri su prikazani kao krvožedni pripadnici viših društvenih slojeva, plemstva najčešće. Kroz njihove je literarne sudbine očitovano nataloženo nezadovoljstvo kao posljedica procesa degeneracije plemstva.

Dracula Brama Stokera roman je koji se doima kao najvažniji tekst o vampirima iz gotičke književnosti. S tim najznačajnijim vampirskim likom u vezi, promatraju se posebice interesantne, pretpostavljene veze izvjesnih povijesnih ličnosti. Ali u kontekstu ovog rada nije presudno jesu li biografska lica bila prototipi za literarni predložak likova vampira ili ne. Mnogo je značajnije da razumijevanjem mogućih analogija s tim povijesnim ličnostima možemo barem djelomice dešifrirati alegorijsku priču koja je u vezi s vampirom konstruirana u književnom tekstu. Dakle, uloga mogućih ljudskih prototipa može biti jasan indikator u cilju razumijevanja literarnih konotacija lika vampira, za što nam je nužno sagledavanje šireg društvenog konteksta i mjesta koje pojedinac ima u njemu.

Osnova za literarnu inauguraciju lika vampira bila su istočnoeuropska predanja o vampirima. Strah od vampira postao je veoma raširen među Slavenima i ostalim istočnim narodima koji su bili pod turskom okupacijom (Brown, str. 97). Epidemija straha koji je dobivao razmjere histerije dogodila se tijekom XVI. i XVII. stoljeća na prostorima Rumunjske, Srbije, Moldavije i Rusije (*ibidem*, str. 98). Turska okupacija dobrog dijela europskih teritorija bila je promjenjivog karaktera tijekom više od pet stoljeća svog dominija. Brojni su razlozi utjecali da se taj povijesni period kod Bugara, Rumunja, Srba i drugih porobljenih naroda, pamti najvećma kao period mraka. Turci su bili suprotstavljeni Slavenima već svojim različitim religijskim doktrinama, i to u vrijeme kad je upravo religija imala ključnu ulogu u društvu. Turski islam i slavensko kršćanstvo nikad nisu mogli funkcionirati u stanju simbioze. Uvijek je, po svim pitanjima, postojao nepremostiv jaz i jasna podjela uloga na predatora

i žrtvu. Slaveni su bili nepomireni s turskom vladavinom i neprekidno su se pokušavali riješiti osvajača. Turci su sa svoje strane bili neumoljivi, nemilosrdni i nepokolebljivi u nakanama da učvrste i prošire europske granice svoje imperije. Činili su svakojaka zverstva nad porobljenim narodima, tako da su odsijecanje glave ili nabijanje na kolac smatrali uobičajenim presudama.

Prema povijesnim izvorima, kažnjavanje nabijanjem na kolac bilo je metoda svojstvena i vlaškom vladaru Vladu III. Tepešu, koji je, dokazivali su neki istraživači (v. Banić-Grubišić, str. 99) barem djelomice poslužio Stokeru kao prototip za lik grofa Dracule.⁴ Međutim, čak i da Stoker nije rabio povijesnu građu o Vladu III. Draculi, istraživači koji su povezali ovu povijesnu ličnost i fikcionalnog grofa, utemeljenje za svoju hipotezu nalazili su u brojnim okrutnim postupcima ove arhivskom dokumentacijom potvrđene ličnosti. Izvori kažu da je u mladosti Vlad III. bio turski zarobljenik u Carigradu gdje je imao prigode vidjeti mnoge jezive postupke za kažnjavanje nepodobnih koje je zdušno rabio nakon povratka na vlaško prijestolje. Ako činjenice o brutalnosti i krvožednosti biografskog lica Vlada Dracule ukrstimo sa saznanjima o vlaškoj kulturnoj tradiciji i njihovom narodnom običaju “posmrtna svadba”, jednom u nizu činova posvećenog brizi o nezadovoljenoj duši umrlog, tada vanjske poveznice imaginativnog i empirijskog grofa Tepeša bivaju još uvjerljivije ili barem sugeriraju da stvarne aberantne ličnosti mogu, bilo samostalno ili u interferentnom prepletanju s drugim srodnim pojedincima, poslužiti kao prototip za lik vampira. Geneološki promatrano, Vlad III. sin je Vlada II. koji je pripadao Redu zmajeva, uspostavljenom od strane Svetog rimskog cara Sigismunda od Luxemburga. Red zmaja osnovan je u namjeri da spriječi osvajanje Europe od strane Turaka. Riječi “*dracul*” i “*dragon*” u to su vrijeme imale sinonimna značenja. Suvremeni rumunjski jezik je opsegu ovoga pojma primarno dao značenje đavola. *Dracul* je, u doba Vlada III., upućivao na zmaja, a *dracula* na zmajeva sina. Vlad III. također je poznat i kao Vlad Tepeš (*The Impaler* ili Nabijač). Zapisi o njegovim navikama i običajima svjedočili su o tome da je bio nemilosrdan vladar. To je svakako moglo biti vrlo inspirativno za imaginaciju Stokerovog doba, te je u jednom periodu djelovalo uvjerljivo (v. Treptow, str. 9–17), o čemu su McNelly i Florescu iznijeli tvđenje (prema Banić-Grubišić, str. 98). Dokazi Elisabeth Miller usmjera-

⁴ Do dovođenja u vezu vlaškom vladaru i Stokerovog Dracule došlo je tek 1972. godine pojavom knjige *U potrazi za Draculom* povijesničara McNallyja i Florescu. Podrijetlo imena stvarne ličnosti i mnoge njegove navike poslužile su ovim povjesničarima kao uvjerljivi argumenti u prilog tvrdnji da je Vlad Tepeš bio Stokerov prototip za književni lik Grofa (prema Banić-Grubišić, str. 98). Elisabeth Miller obavila je čitav niz istraživanja kako bi dokazala da Stoker nije rabio ovu povijesnu ličnost kao prototip (prema Leblanc, str. 362).

vaju ka zaključku da Stoker nije rabio odlike ove povijesne ličnosti (prema Leblanc, str. 362).

Svakako, barem i privremeno povezivanje povijesne ličnosti i lika Stokerovog Grofa bilo je veoma značajno za produženje Draculine popularnosti u književnosti i modernoj kulturi uopće. Recimo, jedan od boljih filmova snimljen po romanu *Dracula* nastao je 1992. godine. Francis Ford Coppola, redatelj filma *Bram Stoker's Dracula*, odstupio je u mnogočemu od literarnog predloška – romana Brama Stokera. On je glavnom junaku podario neku vrstu duboko nesretnog, a romantičnog uzroka za povampirenje. Coppola je Grofa tretirao kao stvarnog vladara po uzoru na one istraživače koji su ustvrdili vezu između Stokerovog junaka i grofa Ţepeša. Ljubav prema supruzi, čiji je život tragično okončan prijevremeno, učinit će da Copollin Dracula nema počinka i nema mjesta među mrtvima. Kao vampir, osuđen je vječno tragati za voljenom. Naći će je reinkarniranu u liku Mine Harker. Dakle, povezivanje stvarnog Dracule i Stokerovog književnog junaka predstavljalo je jednu vrstu nove transfuzije dane vampiru.

Pored Vlada III. Ţepeša još je jedno povijesno lice moglo biti inspiracija za neke osobine grofa Dracule ili se, barem, može uočiti njihova sličnost, što je u slučaju ovog rada dostatno. Riječ je o grofici Elisabeth Bathory od Transilvanije (Brown, str. 101). Njoj je početkom XVII. stoljeća, točnije 1611. godine suđeno za smrt više od 650 mladih žena. Kaže se da je osuđena grofica vjerovala da kupanje u mladoj krvi održava i njeno tijelo mlađim (Brown, str. 101). Takvo vjerovanje moglo je proizići iz znanstvenih nedoumica i (ne)znanja s kraja XVI. i početka XVII. stoljeća. Također, i takvo postupanje spomenute grofice nije isključeno ako se imaju na umu brojni povijesni izvori koji svjedoče u prilog zvjerskim načinima vladavine u prošlosti, u gotovo svim krajevima svijeta. Grofica je osuđena za počinjene zločine, ali joj je podrijetlo i titula sačuvalo imunitet u vezi s odredbama kaznenog zakonika. Stavljena je u izolaciju, što je bila jedna od bezazlenijih metoda kažnjavanja, da bi tri godine nakon toga i umrla (Brown, str. 101). Težnja za očuvanjem mladenačke ljepote danas je jedna od ključnih odlika vampirske fikcije. Tako će i Bella Swan iz *Twilighta* dobiti status “prepravljenе ljepotice”.

Brown (str. 97) piše i o razornoj epidemiji registriranoj u Austriji 1732. godine, koja je izazvala ogromnu društvenu pozornost, a posebice nadzor od strane policije i ljekara. Kao uzročnik “vampirske” epidemije navodi se Arnold Paole nakon čije smrti se dogodio niz nerazjašnjenih napada na ljude i na stoku. Za štetu osumnjičeni Arnold Paole iskopan je iz groba da bi mu glogov kolac bio proboden kroz grudni koš. Nalazi kažu (*ibidem*, str. 97) da su se tom prigodom javili svi simptomi koji su pokazivali da je spomenuti zbilja bio vampir. Naime, tijelo je bilo dobro očuvano, prilikom probadanja kolcem leš je kriknuo, a potom je iz njega potekla svježa krv (*ibidem*, str. 97). Isti postupak je ponovljen i s brojnim drugim pojedincima

koji su misteriozno umrli u periodu ove epidemije, kao što je na identičan način utvrđen i vampirizam kod jedanaest upokojenih (Brown, str. 98). Slučaj je vodio Flückinger, koji se nakon istražnih radnji vratio u Beč, odakle je čitava Europa, sve do akademskih krugova, počela tražiti racionalna objašnjenja za ovu potpuno neobičnu pojavu u tadašnjem Austro-Ugarskom Carstvu (*ibidem*, str. 98). Zahvaljujući ovom, i još nekolicini tematski srodnih izvješća iz Istočne Europe, riječ vampir našla se u *Oxfordskom rječniku engleskog jezika* još 1734. godine (*ibidem*, str. 98). Iz stvarnog života, vampir će ući u literaturu tijekom XVIII. i posebice XIX. stoljeća. Naravno, pokazano je da je “vampirsko praznovjerje Europe osamnaestog stoljeća stvarni rezultat nerazumijevanja prirodnog procesa dekomponiranja leševa, nedostatak shvaćanja pravila koja vrijede za ‘neposlušna’ ili ‘neuobičajena’ tijela” (Clasen, str. 385).

Ovakvo znanstveno objašnjenje, međutim, nije mnogo utjecalo na idejna značenja koja je vampir kao fenomen ljudskog iskustva akumulirao za svojeg bitisanja. Ni u mitu, niti u književnosti srednjovjekovlja, vampir nije bio osobito rabljena figura, ali je izvjesno da je u ovom periodu inkubirao moći dobivene iz realnog, iskustvom potvrđenog života. Koncept ovog lika time je postao posve pripravan za značajnu ulogu koju će mu dodijeliti književnost u doba velike krize društva i pojedinca, krize koja je zahvatila Britansko Carstvo tijekom viktorijanskog *fin-de-siècle*. To je epoha za koju se vezuje konstrukt vampirske makabrističke metamorfoze prelaska iz života u literaturu, iz stvarnog u fiktivno. Uočljiv je transfer njegove poliseimije iz života u literaturu. U književnoj umjetnosti vampir postaje lik koji konotira mnoge strahote jednoga društva, ali i njegove potisnute želje.

DRACULIN PLES SA SMRĆU U GOTIČKOJ KNJIŽEVNOSTI

Roman *Dracula* Brama Stokera stavlja fokus na brojne strahove vremena u kojem je objavljen te se stoga uzima za knjigu koja je imala “duboke i nepredvidljive utjecaje na popularnu umjetnost i kulturu dvadesetoga stoljeća” (Davison, str. 19). Čitatelj sve vrijeme zna o događajima mnogo više od pojedinačnih likova, a to stoga što mu je omogućeno da prati sve ono čime se oni iskazuju. Riječ je o epistolarnom romanu čije su sastavnice dijelovi pisama, novina, zabilješke iz dnevnika i drugo. U vrijeme pisanja knjige Stoker, izvjesno, nije mogao otići tako daleko da i vampiru dozvoli da iznese svoje impresije o događajima. Problemizirao je njegov lik kao lik monstuma, onostranog bića o kojem živi ljudi pripovijedaju iz raznolikih perspektiva. Pri tome, ulogu pripovjedača koji bi kazivao osobno viđenje svojih postupaka nikad ne dobiva Grof sam. Ideja o književnom postupku u kome vampir postaje pripovjedač spreman ispoljiti svoj unutarnji svijet, bit će realizirana tek u

Interview with the Vampire Anne Rice, iz tiska izišlom 1976. godine, za koju se vezuje početak nove etape u razvoju lika vampira.

U romanu *Dracula* očituju se mnogi elementi romantičkog sukoba između društva i pojedinca:

romantička misao fundamentalno je preinačena ovom koncepcijom [sukobom], koja ne vidi ni pojedinca kao vanjski uzrok društvene korupcije, niti društvo kao koruptora čistog, nevinog pojedinca. Umjesto eksterne opozicije između pojedinca i društva, moramo naučiti promišljati o njihovom neophodnom međuodnosu: egzistencija pojedinca istovremena je s društvenom nemogućnošću da ga integrira, da ga reprezentira. (Copjec, *Read My Desire*, str. 124)

Društvo nije bilo kadro socijalizirati inicijalne likove vampira te otud, između ostalog, proistječe Draculina pozicija segregiranog pojedinca. Sižejna okosnica romana tiče se 1893. godine, čime se kod čitatelja dodatno intenzivira osjećaj tjeskobe. Naime, impresija da je Dracula suvremenik recipijenta potiče brojne nepoželjne asocijacije. Uz to, kronotopična situacija za koju se on vezuje jest grad London, jedno od civilizacijskih središta bliskih čitatelju, što je također efekt pojačanja horora, posebice onog od zaslužene “reverzibilne kolonizacije” (Arata, str. 271), ali i brojnih drugih strahova viktorijanske epohe. *Fin-de-siècle* ove epohe obilovao je anksioznošću, mnogo toga društveno etabliranog bilo je na kušnji, pa je procvat fantastične književnosti razumljiv, jer “reagirajući na signal opasnosti koji producira anksioznost, osoba bježi od stvarnog ili ga izbjegava. Ali, ona bježi u simboličko, čija je ograda od stvarnog osigurana samo kroz negaciju realnog, tj. kroz neuspjeh stvarnog da se poklopi sa samim sobom, da se garantira” (Copjec, *Read My Desire*, str. 125).

Stokerov *Dracula* i nakon više od stotinu godina od publiciranja predstavlja najbolji i najutjecajniji roman horor vrste, čija se i današnja popularnost smatra iznimnom. Početne kritike nisu, međutim, roman okarakterizirale kao posebice uspješan. Clasen istražuje razloge koji su učinili ovaj roman čitanim dugi niz godina i ističe da je Stokerov stil bio vrlo blizak njegovim literarnim suvremenicima, koji su rabili “slične narativne tehnike upotrijebljene u brojnim drugim žanrovima, koji se oslanjaju na neizvjesnost i fantaziju, kontraproduktivno, uz čitav niz nadnaravnih stvorova” (str. 379). Razloge za Draculin uspjeh Clasen vidi “u biokulturološkim terminima, složenoj kombinatorici između kulturološke kontingencije i biološkog supstrata” (str. 379) na čemu je Stoker pažljivo radio punih šest godina pišući ovo djelo (Senf, str. 11).

Kako liku Dracule Stoker nije dao mogućnost kazivanja u 1. licu jednine, sve što mi kao čitatelji o njemu saznajemo potječe iz točke promatranja ostalih likova: on je u biti zao, donosi nedvojbeno zlo s onoga svijeta s kojim je u neraskidivoj vezi posredstvom ukopne zemlje kojoj pripada i koja s njim putuje u civilizaciju. Na temelju njihovih svjedočenja, Grof je

optužen i okrivljen. Rijetko je lik grofa Dracule promatran na bilo koji drugi način osim kao otjelovljenje monstruma. Jedini lik kojem je u romanu dana takva pripovjedna perspektiva da Grofa vidi dijelom i kao žrtvu, a ne samo kao zločinca jest Mina Harker. “Iz Mininog ugla promatranja Dracula je, poput Lucy Westenra, na kraju i žrtva” (Carter, str. 176). Iz tog i takvog usamljenog određenja izrodit će se, posebice u drugoj polovici XX. stoljeća, čitava nova generacija vampira. Carter ističe analognu problematizaciju i u proučavanju Carol Senf (v. Carter, str. 177). Pored toga što je svaki zločin pripisan Draculi u romanu ostao na nivou svjedočenja ostalih likova, a Grof nikad nije bio u prilici o tome govoriti, Carter navodi i da “Lucyna smrt može biti uvjerljivije pripisana Van Helsingovim eksperimentalnim transfuzijama krvi nego predaciji vampira” (str. 177). S obzirom na domete medicine toga doba, ovo je objašnjenje vrlo utemeljeno i mnogo uvjerljivije od napada vampira. Brown također analizira moguće pozitivne karakteristike Grofa smatrajući da “Dracula može biti viđen kao radikalna, potencijalno herojska figura koja narušava jedno već korumpirano društvo imperijalističke viktorijanske Engleske” (str. 271). Naravno, on ne potire ni nazočne konotacije koje prate glavnog junaka. Arata, pišući o reverzibilnoj kolonizaciji, pronalazi neke pozitivne konotacije po glavni lik, jer su “fantazme o reverzibilnoj kolonizaciji mnogo više od geopolitičkih strahovanja. One su istodobno odgovori na kulturološku krivicu” (str. 623). Po njegovu je mišljenje Engleska i te kako zaslužila da se Istok na neki način osveti, što potvrđuje jedna od sižejnih linija romana. Unatoč tome, rasplet svjedoči o nadmoći Zapada – Grof je uništen, i to u svojoj rodnoj zemlji, čime su prijetnje Istoka odbačene.

Scene Draculinog makabrističkog “nastupa” romanesknim ishodištima istovremeno su povezane kako s krivnjom iz prošlosti, tako i s brojnim prijetnjama budućnosti koje je tadašnje društvo anticipiralo i koje su sugerirale korjenite reforme ustaljenog poretka. Tako su konotacije mogle biti dovedene u vezu s ubrzanom razvojem znanosti, tehnike i tehnologije, s izmijenjenim položajem i ulogom žene (Mina je žena koja ima “muški mozak”), s njenim seksualnim oslobađanjem (Lucy Westenra je prva britanska žrtva vampira) i uopće s oslobađanjem ljudske seksualnosti (Grofov i Jonathanov odnos nije do kraja pokazan), kao i s prijetnjama koje su u to doba bile u vezi sa sifilisom, a danas ih možemo promatrati uopće kao strah od spolno prenosivih i/ili krvlju prenosivih bolesti poput AIDS-a.

Dracula je, dakle, napisan prije više od jednog stoljeća, ali interes za Stokerov roman nikad nije prestajao. Po riječima Margaret Carol Davison “*Dracula* je postao jedan od rijetkih popularnih romana koji je ušao u kanon” (str. 21), a razlog za to vjerojatno je činjenica da “je grof Dracula konstantno bio u stanju govoriti i vlastitom vremenu i drugim vremenima i kulturama” (str. 23). Dapače, Grof u romanu nije

dobio priliku da se u *Ich* formi obrati čitateljima i denotativno im ukaže na svojstva svog vampirskog otrova, tj. virusa, ali su zato opisi njegovih postupaka i ukupnog ponašanja pokazali mnogo toga, ne samo suvremenima, nego i budućim generacijama. Mnogi strahovi i nade, tjeskobe i skrivene želje problematizirani su na način blizak motivima gotičkog romana koji se ne bavi samo vampirima, “već i ludilom, noću, oskvrnutnom nevinošću, prirodnim poremećajem, svetogrdem, kanibalizmom, nekrofilijom, psihičkom projekcijom, *succubusom* i *incubusom*, propašću i grobom” (McGrath, str. 47). U ovom narativu o vampirima osvijetljena su gotovo sva mučna i mračna pitanja koja su prepoznata u duhu viktorijanske epohe. Roman je moguće čitati u mnogim kodnim rešetkama, u odnosu na religijska, politička, ekonomska, ideološka ili bilo koja druga društvena ili kulturološka pitanja. Čitatelji njegove epohe, ali i našeg vremena, pronalaze neke nove “zatomljene” poruke i ideje upisane u njegov podtekst. Patrick McGrath ističe da je “Stokerov trijumf u romanu *Dracula* bio u tome što prikazuje ugled, podrijetlo i motive svoga vampira s takvom jasnoćom i bogatstvom detalja, tako da je moć knjige da očara snažna i danas kao što je to bila i prije stotinu godina” (str. 44), što je posve izvjesno i neupitno. Gotovo svi novostvoreni likovi vampira se, manje ili više, oslanjaju na koncept Dracule. Pri tome je interesantno zamijetiti da upravo autorska rješenja likova iz djela novijeg vremena doprinose istinskom razumijevanju pojedinih sekvenci Stokerovog romana, što je dodatna potvrda da konotacije lika suvremenog vampira možemo vidjeti tek uzevši kao osnovicu dijakronijsku optiku razvitka tog lika.

S obzirom na brojna tumačenja ovog romana u veoma različitim analitičkim kodovima, kao i na raznovrsnost zaključaka, nedvojbeno se nameće ideja da je ovaj Stokerov tekst, zahvaljujući liku vampira plemenitaša koji dolazi s Istoka, nekako uspio objediniti sve skrivene tjeskobe mučnog viktorijanskog *fin-de-siècle*. Velik broj istraživača razmatrao je socijalno važne ideje sadržane u romanu. Arata prvo utvrđuje društveno-političke okvire i kaže da “u Draculinom slučaju, kontekst uključuje pad britanske svjetske moći krajem devetnaestog stoljeća; ili, bolje govoreći, percepciju tog pada od strane tadašnjih pisaca” (str. 622), a taj je viktorijanski *fin-de-siècle* slutio

propast britanskog globalnog utjecaja, gubitak prekomorskih tržišta za britanska dobra, ekonomski i politički uspon Njemačke i Sjedinjenih Američkih Država, povećanje nemira u britanskim kolonijama i na posjedima, rastuću domaću nelagodnost prema imperijalističkom moralu – sve kombinirano narušavajući viktorijansko povjerenje u neizbježnost britanskog progressa i hegemonije (str. 622).

Lik vampira plemićkog roda omogućio je Stokeru da “inficira” čitateljsku publiku virusom čija se prisutnost manifestira na brojne i raznolike načine. Privilegirani junak prezentiran je kao čista inkarnacija

zla koje treba uništiti, što se romanom i predočava. Ubojstvo kao konačno ishodište Draculine sudbine, čitaocu sugerira nadu u uništenje svih konotacija koje ga plaše. Ipak, u samoj je vampirskoj prirodi “otrov” takve vrste da ga je veoma teško uništiti. Ideje koje je Grof unio u književni svijet naišle su na plodno tlo i očuvale se do naših dana birajući uvijek “vrijeme krize” da bi se pokazale u jasnom obličju. Tijekom XX. stoljeća reinkarnacija vampirskog otrova može se dovesti u vezu s krupnim društvenim promjenama koje su se događale. Recimo, prvi film snimljen po romanu *Dracula*, s Belom Lugosijem u glavnoj ulozi, snimljen je 1931. godine, tijekom velike ekonomske krize koja je zahvatila dobar dio svijeta. Tako, nekolicina kritičara smatra da se uspjeh *Dracule* Toda Browningsa iz 1931. godine dogodio u dobu kad su Amerika i Europa uronile u duboku ekonomsku depresiju (v. Jackson, str. 40–44). Iz današnje perspektive, ta činjenica izgleda kao umjetnička invokacija vampira i uvertira u događaje koji će dovesti do masovnog krvoprolića u Drugom svjetskom ratu, a upozoravajuće zvuči tumačenje po kojem se u vremenima ekonomskih kriza počesto iz financijskog straha bježi u natprirodni strah (v. *ibidem*). No, ono što može biti ohrabrujuće jest činjenica da su novi vampiri znatno drugačiji od onih Draculinog doba, da su postali više socijalizirani i da često imaju visoko razvijene etičke principe.

SUVREMENI VAMPIRSKO-LJUDSKI PLES SA SMRĆU

Najdominantniji novi vampiri, likovi koji su stekli planetarnu popularnost, i to među mladom, pretežno adolescentskom čitateljskom publikom, nalaze se u serijalima romana *Interview with the Vampire* Anne Rice, *The Vampire Diaries* (Vampirski dnevnici) L. J. Smith i *Twilight* Stephenie Meyer. Zajedničko im je što funkcioniraju među ljudima pokušavajući uspostaviti socijalne interakcije, pridobiti ljudsko razumijevanje i postati na neki način prihvaćeni. Pri tome, oni otkrivaju vlastitu poziciju i govore o vlastitoj prirodi. Većina vampirskih likova ovih romana izgradila je visoke etičke kodekse. Oni sami sebe doista vide kao monstume i o tome, kao i o prokletstvima koja im je besmrtnost darivala, govore ljudima. Zanimljivo je da ih ljudi ne vide samo kao čudovišta, već i kao žrtve. Jasno, status žrtve, i to žrtve koja se ispovijeda, osigurat će im simpatije čitateljske publike do nivoa mogućeg identificiranja. Jamačno, književno obraćanje posredstvom lika vampira veoma mladoj čitateljskoj publici, posebice ako u referencijalnom sustavu promatranja imamo ukupnu značenjsku patinu ovog monstruoznog lika, može biti veoma indikativno i mnogo toga nam neizravno reći o duhu mladih našeg doba te o percepciji svijeta u kojemu oni odrastaju i sazrijevaju. Posebice će orijentiranost ka tinejdžerima narasti devedesetih godina XX. stoljeća o čemu i Spooner piše:

U gotičkoj književnosti namijenjenoj tinejdžerima iz 1990-ih i potom, doima se da tinejdžeri preuzimaju kontrolu nad naracijom. S jedne strane oni posjeduju posebne moći koje im omogućuju da se bore sa silama zla, poput Buffy Summers; a s druge strane oni lično mogu biti čudovišta, poput vampira (str. 103).

Osobito važan korak u literarnom transformiranju lika vampira i novom plesu sa smrću, onaj koji je vodio njegovom socijaliziranjem i pokazivanju bliskosti s ljudima, dogodio se u romanu Anne Rice. *Interview with the Vampire* je ispovjedna proza vampira Louisa de Pointe du Lac, starog oko dvije stotine godina. Ovaj roman može se razumjeti i kao uvertira u pravcu stvaranja potpuno pozitivnih vampirskih likova, kakvi će biti glavni junaci romana Stephenie Meyer. Vampir Lestat preobrazio je Louisa u namjeri da stvori sebi ravna druga. Louis, međutim, nije mogao prihvatiti Lestatov vampirski stil i odlučio je živjeti na životinjskoj krvi, što je prekretnički važna odluka za daljnju sudbinu vampira. On uviđa da se može pokušati boriti protiv vlastite prirode. U tom duhu, čini i nov odabir – odlučuje piti životinjsku krv, a time i biti slabiji. Lestatova obilježja su klasična vampirska – bez moralnih i drugih dilema, u potpunoj animalističkoj slobodi. Njegova istaknuta značajka jest egoizam koji ga vodi i potiče da radi samo ono što odgovara njegovu vlastitu interesu. U isto vrijeme, međutim, Louis pati što se našao u svijetu besmrtnika. U romanu Louis nije taj koji je svjestan vlastite nedužnosti – naprotiv, on krivi samog sebe i ima izraženu grižnju savjesti. Čitatelj je taj koji razumije njegovu poziciju (Williamson, str. 20) i sasvim se identificirajući s njim, vidi ga potpuno drugačijim, tako da vampir više nije “dominantna figura straha u popularnoj zapadnoj kulturi, već figura koja izaziva simpatije” (*ibidem*, str. 15). Također, i ovaj se roman bavi, na izvjestan način, ljudskom (homo)seksualnošću, pa Haggerty ističe: “Mislim da vampir Anne Rice pokazuje naše kulturološke potisnute želje i skrivene strahove od gej populacije; potrebu da se vinemo s njim iznad granica heteroseksualne konvencije i građanskog obiteljskog života istražujući neautorizirane, divlje želje” (str. 6). Vampir je očuvao primordijalni dualizam svoje prirode sugerirajući brojne ideje koje su proistekle iz snažnog rascjepa između čovjekovih najvećih strahova i potisnutih želja. U tom smislu Greenblatt napominje da “svaka kultura posjeduje opću simboličku ekonomiju koju čini čitav niz znakova što potpiruju ljudsku žudnju, strah i agresivnost. Sposobnošću da stvaraju dojmrljive priče te da upravljaju učinkovitim imaginarijem književnici su vješti u manipulaciji te ekonomije” (str. 236).

Lik vampira prešao je drastičan put preobrazbe – od osude i nerazumijevanja u općoj književnosti do prihvaćanja i empatije u književnosti za mlade. Rowen uspoređuje besmrtnost u svijetu Anne Rice i Brama Stokera sljedećim riječima: “Biti besmrtni u ovom svijetu djeluje neizmjerljivo uzbudljivo. Takav osjećaj evociran je radom Anne Rice. S druge strane, živjeti

besmrtno u Draculinim okolnostima naliči zatvoreničkom životu” (str. 242). Anne Rice je, očito, postavila sasvim novu mizanscenu za invokaciju vampira omogućivši, između ostalog, i razumijevanje *light* motiva koji je Nina Auerbach precizno identificirala naslovnom sintagmom svoje knjige *Naši vampiri, mi osobno*. Kod Rice, Louis iskazuje mnoge dileme koje se tiču religioznosti, preispituje svoje vampirsko postojanje i u odnosu na to izriče sumnju u postojanje Boga. Po njegovu je sudu, naime, postojanje bogova i vampira u istom svijetu nemoguće. Njegova besmrtnost je prinudna, njemu samom pričinjava teret, ali mladić koji ga intervjuira izražava želju da i on postane vampir, čime ovaj roman potvrđuje tezu Joan Copjec da je “suvremena ideja besmrtnosti osnažena kolapsom naših vjerovanja u vječno carstvo” (*Imagine There's No Woman*, str. 19).

Poput Louisa, i Cullenovi iz sage *Twilight* postaju likovi s kojima se čitateljevo doživljajno “ja” poistovjećuje i prema kojima ima snažne podržavajuće emocije. Cullenovi su vampirski koven, tj. porodica koja njeguje poseban “vegetarijanski” način života. Oni se hrane životinjskom krvlju, imaju vrlo visoke etičke standarde, njeguju obiteljske vrijednosti i žive među ljudima. Vampirski metamorfoza kakva se dešava u serijalu *Twilight* pokazuje da pretvaranje čovjeka u vampira donosi nadljudsku ljepotu. Tako glavna junakinja Bella Swan opisuje Cullenove:

Zurila sam zato što su im lica, tako različita, tako slična, sva bila nesnosno, *neljudski* lepa. Takva lica čovek ne očekuje da vidi, osim možda na retuširanim stranicama modnog časopisa. Ili na slici nekog starog majstora kao lice nekog anđela. Bilo je teško zaključiti ko je od njih najlepší – možda ona savršena plavuša, ili dečak bronzane kose. (Majer, str. 23)

Meyerova sugerira ovim fizičkim portretom, a i ukupnim portretiranjem vampirskih likova, da biti vampir doista predstavlja prednost. U galeriji likova Edward Cullen ima apsolutnu supremaciju, što i Bella potvrđuje stavom da su vampiri nešto više od ljudi. Pride se ustvrđuje da se vampiri ne daju precizno imenovati ljudskim pojmovnim registrom: “Pa, oni su *nešto*. Nešto izvan dosega razumnih objašnjenja odvija mi se pred očima punim neverice. Bilo da je reč o Džekobovim *hladnima* ili pak mojoj teoriji o superjunaku, Edward Cullen nije... ljudsko biće. Nego nešto više od toga” (Majer, str. 119). Na drugoj strani, Edward će Belli, sukladno njenom viđenju odnosa ljudsko – vampirsko reći: “Ti si ipak *samo* ljudsko biće, napokon” (Majer, str. 238).

U svijetu sage *Twilight* predstavljeno je mnoštvo likova vampira, dobrih i zlih, drevnih i novorođenih; uz likove vukodlaka i drugih sličnih čudovišta. Na pozornici na kojoj je toliko različitih oblika života i “neživota”, čini se umjesnim dovesti ovu naraciju u vezu s gotikom, i to ne samo u odnosu na lik vampira, već i u odnosu na sloj značenja koji se ovdje problematizira. *Nemrtvi*, što je specifičan i jedinstven oblik egzistencije pripisan vampirima, omogućio je otva-

ranje diskusije o značenju čovjekove biti, i to u literarnom kodu upućenom mlađim generacijama čitatelja. "U gotičkoj fasciniranosti uzvišenim često se javljaju složena pitanja o tome što znači biti čovjek" (Smith; Hughes, str. 2) tako da je odgovor morao biti tražen u svim pozicijama, pa i u onoj "što znači ne biti čovjek" ili "biti vampir". Ova se teza može promatrati i kao "novo(us)postavljena" u serijalu *Twilight* i naravno, visoko semantički potentna "u svijetu u kojemu su otimanje, invazija i apokalipsa suvremeni kulturološki motivi" (Hughes, str. 89). Nova značenja vampira otvorena su ka svim tumačenjima koja su se bavila razumijevanjem gotičke književnosti, "u okolnostima rodno osjetljive kritike, psihoanalitičke kritike, novog historizma i dekonstrukcije... Jedna je značajka zajednička mnogima od ovih različitih pristupa i tiče se toga što vampirizam označava" (Smith; Hughes, str. 110). Pitanje značenja koja se pridaju vampirima u ovom se literarnom žanru vidi kao krucijalno za razumijevanje onoga što znači biti ljudsko biće. Čovjek i njegov vampir neraskidivo su povezani i izvjesno je da spoznajom svih značenja fenomena vampira možemo biti mnogo bliži otkrivanju skrivenog identiteta ljudskog roda. Otud logično proizilazi i povezivanje ove naracije s adolescencijom kao periodom čovjekovog života tijekom kojeg se identitet konstituira. Glavna junakinja Bella Swan je tinejdžerica koja se ne prilagođava lako svojim vršnjacima, koja sebe vidi kao prilično nespretnu smatrajući da "je moguće i da se moja nespretnost ravna obogaljenosti ovde smatra simpatičnom, umesto jadnom, i daje mi ulogu gospođice u nevolji" (Majer, str. 52). Tako je doživljavaju i muški likovi koji joj neprekidno pružaju pomoć i podršku. Bellin doživljaj sebe same kompatibilan je s procesom izgradnje i jačanja identiteta u čije labirinte su zapretani i njeni vršnjaci iz stvarnosti, tinejdžerice osobito. Prva mladenačka ljubav je sila koja pokreće Bellino opredjeljenje da postane vampirica: "Ljubav je, stoga, motivacija njene intencije da postane vampirica, ne fascinantna želja za besmrtnošću ili strah od starenja" (Sanna, str. 72). Ljubav jest jedna od sila koje djeluju na Bellu, pa *Twilight* neki istraživači i tumače u ključu romantične priče (Kokkola, str. 166, 168). No, ova priča ima mnogo specifičnosti jer se događa između ljudske djevojke i dva stvorenja iz fantastičnog svijeta – vampira i vukodlaka, što u kontekstu prethodnih istraživanja vampirske evolucije smatramo iznimno znakovitim. Posebice je taj dojam njene okrenutosti od ljudi ka bićima koja su nešto *drugo* uočljiv zahvaljujući činjenici da nju obožavaju i mnogi prosječni predstavnici muškog roda njene dobi.

Bella Swan je tinejdžerica koja se suočava sa svim tegobama i izazovima koje prate odrastanje. Od djetinjstva je u poziciji drugačije, budući da je brak roditelja bio kratkog vijeka, te je ona odrastala uz majku koja nema klasične materinske manire. Bella je zaštitnica i savjetnica svojoj roditeljki, umjesto da bude obrnuto. Otac život provodi između poslovnih obave-

za, ribarenja na obližnjoj rijeci i neumornog praćenja sportskih televizijskih programa. On je tipičan primjerak muškarca koji se, unatoč ostvarenoj socijalizaciji, mnogo više pokazuje kao segregirana osoba jer ne zamjećuje ništa izvan čarobnog trokuta koji se sastoji od posla – hobija – i TV-a. Tako će mu i promaknuti da se njegova kćer našla u romantičnom ljubavnom trokutu, ali s jednim vampirom i s jednim vukodlakom. Jarvis istražuje *sumrak* feminizma u serijalu *Twilight*. Ona Bellu promatra kao "prepravljenju" ljepoticu i odbjeglu heroinu" (str. 103). Jarvis romantiku sage *Twilight* analizira imajući na umu "socijalni i akademski pritisak s kojim se djevojke suočavaju u školi" (str. 103) i činjenicu da "postignuće u obrazovanju, karijeri i ekonomskim pitanjima ne zamjenjuje potrebu za tim da se bude uspješan kao vizualni objekt" (str. 104). Bella je očit primjerak suvremene anksiozne djevojke koja sebe vidi trapavom, skoro obogaljenom, kao i ličnošću koja se slabo uklapa u društvo vršnjaka.

S jedne strane, ima odlična školska postignuća, dakle, kognitivno je superiornija od vršnjaka, a s druge je strane ravna Pepeljugi – čisti, kuha, pere, trpi i pati da bi se na kraju udala za svog princa, doduše – vampira. Ona se kontinuirano nalazi u stanju freudovske *čudnovatosti*, tj. ona osobno ima takvu percepciju stvarnosti. Na javi se bori s uskomešanim mislima i kinji sebe beskrajno se diveći Cullenovima, njihovom izgledu, imovini i socijalnom statusu, dok je u snu neprekidno proganjaju košmari, tegobni i iscrpljujući. U sva četiri dijela tetralogije nalazimo scene u kojima je ona u stanju sadomazohizma. Mada je, izvana gledano, ona jedna emancipirana mlada osoba, njeni unutarnji monolozi otkrivaju njenu opsjednutost fenomenima konzumerizma – udiže fizičku ljepotu Cullenovih, zadivljena je najnovijim markama njihovih automobila, luksuzom kuće u kojoj žive, sve to uspoređujući sa sobom, ali pri tom ne nalazeći niti jednu mogućnost da im je ravna. Jarvis (str. 105, 109) je također analizira u tom ključu tragajući za rješenjem enigme o iznimnoj recepciji ove "odbjegle heroine". Većinu razloga pronalazi u pritiscima s kojima se susreću tinejdžerice, tako da se Belline epizode u kojima je ona "odbjegla heroina", a njih je mnogo, "mogu čitati kao djetinjasti činovi koji ubrzavaju ljubavne izjave i potvrde od strane heroja, ali isto tako mogu biti shvaćene kao refleksija samomržnje, destruktivnosti i depresije" (*ibidem*, str. 109). Bellina je sudbina *cul-de-sac*, poput sudbine sasvim drugačije koncipirane ženske junakinje, Lucy Westenra iz romana *Dracula*. Ona jest u romansi, i to u ljubavnom trokutu, ali beznadežnost te romanse, barem s aspekta ljudskog bića, očitovana je u činjenici da ona iz mase obožavatelja bez dileme bira dvojicu – vampira i vukodlaka – dakle, dvojicu koji pripadaju sasvim drugoj vrsti, u svemu drugačijima od nje same.

Nakon što shvati da je Edward zainteresiran za nju, Bella će ispoljiti snažnu želju da i sama postane vampirica. Ta će njena želja biti i usko omeđena vre-

menom i vezana s njenom ranom mladošću. Junakinja se bori da postane vampirica prije nego što se na njenom licu i tijelu pojave bilo kakvi znaci starenja. To je, doduše, podržano činjenicom da se Edwardu povampirenje desilo u ranoj mladosti, te da je on očuvao svoj mladenački izgled dulje od jednog stoljeća. Ljubav koju osjeća svakako jest jedan od pokretača, ali ni njena žudnja za iznimnim fizičkim izgledom nije zanemariva. Naprotiv, ona je opsesivno koncentrirana na vanjštinu, prvo Cullenovih, pa onda i osobnu.

Bellinu borbu za osvajanjem statusa vampirice Meyerova je dramaturški vješto vodila, ponudivši rasplet tek u završnom dijelu tetralogije, u opisima jezovitih scena njenog (samo)mučenja. Gradacijski niz mučnih situacija u kojima se mlada djevojka našla, uspostavljen je, međutim, već u drugom dijelu sage *Sumrak*, naslovljenom *New Moon* (*Novi Mjesec*). Tamo je opisano kako Edward napušta svoju voljenu smatrajući to jedinim mogućim načinom njenog spašavanja, dočim strasno zaljubljena Bella invocira njegovo prisustvo u mislima, nesvjesna da zapravo na različite načine pokušava izvršiti samoubojstvo. Meyerova je rasplela gotovo sve dramaturške linije te u finalnom dijelu tetralogije, nimalo slučajno nazvanom *Breaking Dawn* (*Praskozorje*), opisala sretan kraj jedne bajkolike ljubavne priče oličene u svadbenoj ceremoniji. Tinejdžerica, zakleta protivnica braka, na pragu svog punoljetstva pristaje na Edwardovu bračnu ponudu. Međutim, ona je praktički ucijenjena da kaže sudbonosno "da", a ucjena proistječe iz njene osuđene seksualne žeđi, prolongirane apstinencije. Tijekom prve bračne noći, u činu ljubavnog spajanja, mladenka biva ozbiljno povrijeđena, što ona, pak, ne priznaje. Posljedica međenog mjeseca je njena neplanirana trudnoća tijekom koje biva izložena nezamislivim mukama pošto je plod koji nosi doslovno uništava. Sve što joj se događa ona trpi, snažno probuđenog materinskog instinkta iščekujući porođaj i vjerujući vampirima među kojima je odabrala biti. Blagoslovljeni čin rađanja novog bića u njenom slučaju dobiva prerogative smrtorađanja – Bella umire za ljudski rod, ali se rađa u vampirskom. Ona istovremeno gubi ljudski život, a stječe vampirski za kojim je žudjela. Tri dana neizmjenih muka provodi ležeći na stolu, dok vampirski otrov Edwardovog ujeda putuje njenim tijelom, nepovratno je mijenjajući. Ovako opisano njeno stanje u mnogočemu asocira na suvremene estetske zahvate, često nimalo ugodne, a čiji su ishodi prilično nepredvidljivi. Konačno, novorođena vampirica Bella, kao vrsta "prepravljen" ljepotice, otkriva implicitni dijalog Meyerove s nastojanjima čovjeka novog milenija da dobaci do perfekcije svog fizičkog izgleda plaćajući pritom često iznimno visoke cijene.

Udajom za vampira, iako prethodno deklarirana kao nezainteresirana za brak i njegove blagodati, Bella je dobila mnogo toga – vječnu mladost i ljepotu, vječnu ljubav Edwarda i njegove porodice, materijalno

blagostanje i socijalni status (međeni mjesec mladenici provode na privatnom otoku). Činjenica da ona, prema osobnom svjedočenju (upravo je ona glavni pripovjedač), nije imala intencija ka većini spomenutih dobrobiti, predstavlja je u svjetlu Pepeljuge modernog doba – nevine i čiste djevojke kojoj se iznenada događa sve ono što se u tradicionalnom smislu poželjeti može. Romantična potka priče o ljubavi između Belle i Edwarda vraća duh dobrih starih vremena. Vampirski virus Cullenovih ako i teži rušenju postojećeg poretka, ne predlaže njegove revolucionarne i neizvjesne izmjene, nego naprotiv čitaocima vraća u neko mirno vrijeme u kome su uloge bile vrlo jasne i podijeljene. Copjec precizno identificira anksioznost suvremenog doba: "vidan progres modernog saznanja čini nepodnošljivim pojedinčevo ograničeno sujedlovanje u njemu, ideja besmrtnosti javlja se kao put liječenja rane između vrste i jedinke, ublažavanja strukturalnog nezadovoljstva koje proizlazi iz njihove različitosti" (*Imagine There's No Woman*, str. 20). Ovo je mišljenje u suglasju sa spomenutim tvrdnjama Jarvis i njenim zaključcima da moderne mlade djevojke sa zadovoljstvom recipiraju ovu vampirsku naraciju jer im nudi odličan bijeg iz svakodnevice i njenih pritisaka. Pri tome, važno je zamijetiti, Bella nije otvoreno iskazala potrebu za tradicionalnim vrijednostima ugodnog i komfornog bračnog života, te tako nije "digla glas" protiv emancipacije žena i feminizma. Njoj se sve u životu desilo samo od sebe, djelomice i protiv njene volje, tako da tinejdžerice koje se rado s njom poistovjećuju ne pristaju javno na odricanje od prava žena novoga vremena.

Naslojavanje i međusobni utjecaj povijesnih epoha ostali su trajno zabilježeni u pojedinim narativnim ravnima serijala *Twilight*, kakvi su npr. oni koji se odnose na srednjovjekovnu inkviziciju, lov na vještice ili pak na američki građanski rat. Dapače, brojne su i epizode koje sugeriraju pojave novih vrsta, što je tipično fantastičan produkt književnosti. Obuhvaćen je ogroman vremenski interval koji ima omeđenu početnu točku (srednjovjekovnu inkviziciju), dok je završna točka omeđena događajem, ali ne i vremenom. Događaj je rođenje Renesmee Cullen koja je plod ljubavi Belle i Edwarda, ujedno je specifično hibridno biće s ljudskim i vampirskim genima. Tekstom je implicitno postavljeno pitanje da li je upravo neka "hibridizacija" sljedeći korak u evoluciji ljudskog roda. S obzirom na istraživanja suvremenih prirodnih znanosti ova teza ne djeluje neutemeljeno. Zanimljivo je da čak i prošlost odobrava takvu budućnost, doduše uz mjere opreza i izraze velikog čuđenja. Volturijevi, drevni čuvari vampirske tajne, prihvaćaju hibridno biće koje dovodi do evolucije, kako ljudi, tako i vampira. Renesmee Cullen nema one jezive karakteristike koje su često odlikovale potomke začete tijekom seksualnog općenja *incubusa* i ljudskog bića. Naprotiv, ona je unaprijeđeni primjerak koji nosi pozitivne atribucije obje vrste. Suvremeni ples sa smrću vampirske vrste u književnosti se na izvjestan način poveza

i interferirao s plesom ljudske vrste. Nade fenomena "ljudskog" su u činjenici da su novi vampiri postali bliži ljudima i da ih bolje razumiju, te da demon poput vampira snažno ispoljava potrebu kakva je ljubav.

ZAKLJUČAK

Vampir je u literarni svijet ušao kao nosilac monstruoznih odlika inkubiranih tijekom milenijskog egzistiranja u mitu, predanju i stvarnom životu. U svakoj od tih oblasti postojanja zadobivao je različite odlike koje su postale sastavnim dijelom literarnog koda. Na književnu scenu ovaj je antijunak stupio u vrijeme početaka gotičke književnosti u kojoj je pored njega makabristički nastupalo mnoštvo drugih likova. Njegovo predatorstvo zasnovano na *pijenju krvi žrtve* ("dojenju" od strane žrtve, inficiranju žrtve virusom) dalo mu je iznimnu moć i osiguralo opstanak sve do naših dana. Anksioznost koja je pritisnula britansko društvo u doba viktorijanskog *fin-de-siècle* bila je prvotno gospodarska slutnja o mogućem gubljenju utjecaja u svijetu, te o slabljenju ekonomske moći. Posve skladno uz to idu i promjene u čitavom društvu, reforme koje korjenito mijenjaju mnogo toga i ne dozvoljavaju očuvanje "starog poretka stvari". Tako su u znamenitom romanu *Dracula* uočene konotacije u vezi s: reverzibilnom osvetom Istoka, napretkom znanosti i tehnike koje će mijenjati način života i rada (dr. Van Helsing obavlja transfuziju krvi, Mina Harker koristi pisaću mašinu), oslobođenom seksualnošću žene (Lucy ima poliandrijske ideje), homoseksualnošću, spolno prenosivim bolestima (tada sifilisom, danas AIDS-om), emancipacijom žene i promjenom njenih uloga u porodici i društvu itd. Toliko promjena, izvjesno je, mora izazvati određeni strah, u najmanju ruku tjeskobu.

Dracula je na mnogo načina bio inspiracija za mnoga književna, ali i druga ostvarenja u XX. stoljeću. Praktički, postao je sastavnica opće kulture i podtekst za sve vampirske naracije. Njegova važnost nije jenjavala, a dodatno je osnažena tvrdnjom koju su 1972. godine iznijeli McNelly i Florescu, a koja je povezivala književni lik sa srednjovjekovnim vlaškim vojvodom. To novo oživljavanje Grofa uz učitanje osobina povijesne ličnosti bilo je svakako plodonosno i podsjeća na novu transfuziju krvi vampiru osobno. Vampir je u djelu *Interview with the Vampire* Anne Rice dobio priliku ispovjediti se i pokazati čitateljskoj publici sve muke i patnje koje sa sobom nosi besmrtnost. Znajući već za semantički plodnu konotativnost Freudovog tumačenja *čudnovatosti*, nepostojanje vampirskog odraza u zrcalu ili sjene, nanovo se sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća pojačao interes u književnim, ali i znanstvenim krugovima, za odnose čovjeka i vampira, tj. "ljudskog" i "neljudskog" u relaciji žrtve i predatora. Louis iz romana *Interview with the Vampire* više je žrtva nego predator, on pokazuje grižnju savjesti, blago kazuje

o bolnim patnjama svoje duše nasilno udružene s vječnošću. Čitatelj suosjeća s njim jer ga vidi kao žrtvu zle predestiniranosti. Unatoč tomu što dječak koji ga intervjuira iskazuje želju da i sam postane vampir, većina čitatelja ipak ne bi tako lagodno produžila svoje postojanje u pravcu besmrtnosti kakva je Louisova.

Intenzivirana književna produkcija s konca XX. i početka XXI. stoljeća, te s njom udružena iznimno dobra recepcija, osobito među mlađom čitateljskom publikom, urodit će novim vampirskim virusom koveni Cullenovih, vampira vegetarijanaca koji vraćaju duh starih dobrih vremena. Među njima već obitavaju poželjni vampiri, čak i vampir Edward kojemu otac kćeri jedinice s istinskim zadovoljstvom daje ruku svojeg djeteta iako je ona tek postala punoljetna. Po mnogim vanjskim odlikama ova tetralogija, uz nužno apstrahiranje brojnih zamršenih naracijskih segmenata, u biti nosi sižeju okosnicu bajke o Pepeljugi. Naime, vrijedna i nesocijalizirana, pomalo trapava, a nesvjesna svoje ljepote, Bella Swan ("Lijepi Labud") invocira vampira svojom usamljenošću i anksioznošću, karakterističnom i za nju i za njene vršnjake kao faza tijekom sazrijevanja i odrastanja. Bellin vampir mnogo je drugačiji od Dracule. Dok je Grof "princ tame" po svim svojstvima, Edward Cullen je "princ svjetla". Pepeljuginu trpljenje zle sudbine na kraju je nagrađeno udajom za princa, što je slučaj i s Bellom. Međutim, žrtve koje Bella podnosi mnogo su složenije od Pepeljuginih – sve vrijeme ova tinejdžerica živi u svijetu sumornih misli (sanjari o Edwardu, njegovoj ljepoti i nedostižnosti), halucinacija (u drugom dijelu *Mladog Mjeseca* saznajemo da ju je Edward ostavio kada na mnogo načina doziva njegovo prisustvo u mislima, dok su situacije u koje sebe dovodi izravni pokušaji samoubojstva), trudničkog mučenja (beba koju nosi izjeda je do smrti) i porođajnih trauma koje u raspletu rezultiraju smrtorađanjem. Taj trenutak vrlo je specifičan kao stupanj na kojem Bella gubi ljudski život i stječe vampirski. Važno je spomenuti da je Bella opsesivno nastojala pretvoriti se u vampira dok je još mlada ne bi li tako zauvijek očuvala mladenački izgled, što nas nedvojbeno asocira na agresivni pritisak suvremene estetske kirurgije. Pošto vampir konotira različite anksioznosti, strahove ili skrivene i potisnute želje, a romaneskni opus Stephenie Meyer o Bellinu udruživanju s vampirima ima planetarnu popularnost, uvidamo da je autorica ponudila vampirski virus koji odgovara mladom čitatelju XXI. stoljeća.

BIBLIOGRAFIJA

Arata, Stephen D. "The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization". *Victorian Studies* 33.4 (1990), str. 621–645.

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. London and Chicago: Chicago UP, 1995.

Bane, Theresa. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010.

Banić-Grubišić, Ana. "Drakula kao kulturni konstrukt u turističkoj ponudi Rumunije". *Etnološko-antropološke sveske* 14, (n.s.) 3(2009), str. 93–104.

Brown, David E. *Vampiro: The Vampire Bat in Fact and Fantasy*. Salt Lake City: U of Utah P, 2002.

Carter, Margaret L. "Share Alike: *Dracula* and the Sympathetic Vampire in Mid-Twentieth Century Pulp Fiction". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*. Ed. C. M. Davison with the participation of P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn P, 1997, str. 175–194.

Clasen, Mathias. "Attention, Predation, Counter-intuition: Why *Dracula* Won't Die". *Style* 46.3&4, (2012), str. 378–398.

Copjec, Joan. *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge Massachusetts: The MIT P, 1994.

Copjec, Joan. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge Massachusetts: The MIT P, 2002.

Coppola, Francis Ford (rež.). *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures, 1992.

Davison, Margaret Carol. "Introduction". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*. Ed. C. M. Davison, surađivao P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn P, 1997, str. 19–40.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. URL: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. [Pristup 26. lipnja 2016].

Greenblatt, Stephen. "Culture". *Critical Terms for Literary Study*. Ed.. Frank Lentricchia i Thomas Mc Laughlin. Chicago: U of Chicago P, 1990, str. 227–245.

Guiley, Rosemary Ellen. *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*. New York: Visionary Living, 2005.

Haggerty, George E. "Anne Rice and the Queering of Culture". *Novel: A Forum on Fiction* 32.1, (1998), str. 5–18.

Hughes, William. "A Singular Invasion: Revisiting the Postcoloniality of *Bram Stoker's Dracula*". *Empire and the Gothic The Politics of Genre*. Ur. A. Smith i W. Hughes, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2003, str. 88–102.

Jackson, Kevin. "The Vampire Next Door". *Sight and Sound* 19.11 (2009), str. 40–44.

Jarvis, Christine. "The Twilight of Feminism? Stephenie Meyer's Saga and the Contradictions of Contemporary Girlhood". *Children's Literature in Education*, 45.2 (2014), str. 101–115.

Kokkola, Lydia. "Virtuous Vampires and Voluptuous Vamps: Romance Conventions Reconsidered in Stephenie Meyer's 'Twilight' Series". *Children's Literature in Education*, 42.2 (2011), str. 165–179.

Leblanc, Benjamin H. "The Death of *Dracula*: A Darwinian Approach to the Vampire's Evolution". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*. Ed. C. M. Davison with the participation of P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn P, 1997, str. 351–374.

LeBlanc, Jacqueline. "It is not good to note this down: *Dracula* and the Erotic Technologies of Censorship". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*. Ed. C. M. Davison with the participation of P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn P, 1997, str. 249–268.

Majer, Stefani. *Sumrak*. Prev. Tea Jovanović. Beograd: Evro-Giunti, 2010.

McGrath, Patrick. "Preface: *Bram Stoker and His Vampire*". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the*

Century 1897–1997. Ed. C. M. Davison with the participation of P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn P, 1997, str. 41–48.

Melton, J. Gordon. *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*. Detroit: Visible Ink P, 1999.

Meyer, Stephenie. *Breaking Dawn*. New York: Little, Brown and Company, 2008.

Meyer, Stephenie. *Eclipse*. New York: Little, Brown and Company, 2007.

Meyer, Stephenie. *New Moon*. New York: Little, Brown and Company, 2006.

Meyer, Stephenie. *Twilight*. New York: Little, Brown and Company, 2005.

Noll, Richard. *Vampires, Werewolves, and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature*. New York: Brunner/Mazel, 1991.

Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. London: Sphere, 2008.

Rowen, Norma. "Teaching the Vampire: *Dracula* in the Classroom". *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*. Ed. C. M. Davison with the participation of P. Simpson-Housley, Toronto, Oxford: Dundurn Press, 1997, str. 231–245.

Sanna, Antonio. "The Postmodern Evolution of Telepathy from *Dracula* to the *Twilight Saga*". *Gothic Studies* 15.1, str. 66–75.

Senf, Carol. *Dracula: Between Tradition and Modernism*. New York: Twayne Publishers, 1998.

Smith, Andrew i William Hughes. "Introduction: The Enlightenment Gothic and Postcolonialism". *Empire and the Gothic The Politics of Genre*. Eds. A. Smith and W. Hughes. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2003, str. 1–12.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.

Stoker, Bram. *Dracula*. London: Wordsworth Editions, 2000.

Treptow, Kurt W. *Vlad III Dracula: The Life and Times of the Historical Dracula*. Portland: The Center of Romanian Studies, 2000.

Waltje, Jörg. *Blood Obsession: Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.

Williamson, Milly. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London: Wallflower P, 2005.

SUMMARY

VAMPIRIC DANSE MACABRE AND ITS LITERARY METAMORPHOSIS

This century's vampiric *danse macabre* of the *Twilight Saga* (2005–2008) by Stephanie Meyer differs significantly from the *danse macabre* at the times of publication of *The Vampire* (1819) by John Polidori and *Dracula* (1897) by Bram Stoker. Therefore, it connotes a new pathology of individuals and society.

The vampire is a deeply connotative literary hero created for the purposes of age-old mythological representation of the universe. Especially during the Middle Ages it began to be recognized as an experience of the human with the most basic knowledge of the world until the Victorian literature promoted it into a literary hero. The vampire started “performing” its literary *danse macabre* in the historic times (19th century) loaded with so many taboo topics. Since during his initial literary performances he “infected” society with different “viruses”, the vampire acquired the role of an effective literary hero. He became an integral part of the narrative structure which tried to highlight the dark side of the human personality. His transfor-

mative power materialized through the duality of the vampire’s split persona, which became a particularly potent device of his literary existence. As a character who, not coincidentally, updates himself in the times of crisis, he got reconstructed several times during the 20th century. Thanks to his ability of transformation, the vampire character has survived the 20th century and transferred his literary force into the new millennium.

Key words: diachronic reception of the vampire character, *Dracula*, literary connotations, relations between society and the individual, *Twilight Saga*, the uncanny.